

Das Schicksal «mittlerer Musik» in Deutschland nach 1945

Wenn sich ein Systematiker bestimmter vergangener oder gegenwärtiger musikalischer Erscheinungen bemächtigt, so wird ihn dabei nahezu immer die Suche nach Zusammenhängen bewegen, nach Zusammenhängen, die den geschichtlichen Materialien allein nicht oder nicht vordergründig anzusehen sind, sondern erst durch ihre Kombination und Konfrontation zutage treten. Zeigen sich solche Zusammenhänge als funktionale, so verdienen sie sein besonderes Interesse, denn an ihnen sind wichtige überindividuelle und über den einzelnen historischen Fakt hinausreichende Erkenntnisse zu gewinnen.

Ein Begriff wie der der «mittleren Musik», unter anderem von Carl Dahlhaus und Hermann Danuser beschrieben¹, scheint sich als Teil eines derartigen Funktionszusammenhangs zu erweisen. Bereits rein äußerlich ist er ja nur sinnvoll, wenn es ein «höher» oder «oben» und «tiefer» oder «unten» beziehungsweise ein «vorn» und «hinten» gibt, auf die die mögliche Mitte bezogen bleibt.

Das den Funktionszusammenhang bestimmende Merkmal wird vorrangig in dem der Stilhöhe gesehen. Tatsächlich gehört dann «mittlere Musik» zu einem Beziehungsgefüge, das auf der einen Seite mit autonomer Musik oder Avantgarde, auf der anderen Seite mit Trivial- oder Gebrauchsmusik, auch mit epigonaler Musik mit geringem künstlerischen Anspruch benannt ist. Freilich wird man feststellen müssen, daß sich diese Mitte keineswegs stabil oder in ihren stilistischen Positionen feststehend zeigt; eher schon ist sie gekennzeichnet durch einmal mehr, einmal weniger radikale Abstoßungsprozesse vor allem der älteren Avantgardegeneration gegenüber.

Doch diese Tatsache und der damit verbundene historische Bezug auf die bereits im 19. Jahrhundert einsetzende Trivialisierung romantischer Musik reichen nicht aus, um eine sinnvolle Erklärung für das zu finden, was vor allem im dritten Dezennium unseres Jahrhunderts so wirkungsvoll in die Musikentwicklung eingegriffen hat. Beinahe uninteressant wird sie dann, wenn man das weitere Schicksal der «mittleren Musik» sich zum Gegenstand wählt und dabei immer wieder zur Kenntnis nehmen muß, daß dieses Jahrhundert wie kaum ein anderes zuvor von politischen und sozialen Konflikten geprägt war und ist, ebenso von zum Teil erbittert geführten ideologischen Kämpfen, in die die Künste sich vielfach involviert fanden oder oft genug sich direkt einmischten. Und selbst dann, wenn Musikschaffende wie etwa nach 1945 nachdrücklich Ideologiefreiheit verkündeten, war nicht zuletzt durch die Rigorosität, mit der dies gefordert und Gegenläufiges verdammt wurde, der Weg zu einer neuen Ideologie bereits geebnet.

Auch das also, was wir «mittlere Musik» zu nennen pflegen, ist aus solchen Zusammenhängen nicht zu lösen. Es empfiehlt sich deshalb, den damit bezeichneten Sachverhalt von vornherein ebenso als soziologisch wie ästhetisch relevanten zu betrachten, selbst wenn einige damit verbundene soziale Programme und ästhetische Implikationen sich als recht unscharf erweisen werden, insbesondere in ihren Anfängen, die in hohem Maße den nach Ende des 1. Weltkrieges an die Künste gerichteten allzu großen Hoffnungen auf einen geistigen Neuanfang geschuldet waren.

«Mittlere Musik» zwischen fast hermetisch abgeschlossener, elitärer Moderne und Gebrauchs- oder Trivialmusik, zwischen Konzertsaal und Kaffeehaus, Versammlungsraum oder Straße, zwischen Forderungen nach ständiger künstlerischer Höherentwicklung und direkter, fast anbietender Publikumszuwendung — das ist ein Teil des ungeheuer dynamischen Bildes, welches das deutsche Musikleben nach 1918 darstellt. Von Anfang an formulieren ihre führenden Vertreter — seien es Komponisten, Interpreten oder Theoretiker — den Widerspruch zum herrschenden bürgerlichen Musikbetrieb, freilich ohne ihn grundsätzlich ändern zu können und wohl auch zu wollen. So sind Hermann Scherchens Vorstellungen über «ein neues, einfach-monumentales Schaffen, aus tiefstem Gemeinschaftsgefühl erwachsen, im Volksgesang verankert»², dem seiner Meinung nach die Zukunft gehört, zu verstehen. So sagen es die Autoren des Ausstellungsführers der «Novembergruppe» für 1922, wenn sie formulieren: «Kunst ist gesteigertes Leben. Mit jedem Kunstwerk tritt uns ein Stück Lebensbewußtsein in seiner letztmöglichen Steigerung entgegen, und es gibt keine Kunstbetrachtung, die nicht Erlebnis in des Wortes tiefstem Sinn und Wesen wäre, d.h. jenseits aller Voreinstellungen und Vorurteile.»³ Und so schreibt 1922 Adolf Weißmann mit deutlichem Verweis auf den sozialen Hintergrund: «Während noch die bürgerliche Kunstverwertung im Betrieb in atemloser Hast vorwärtsschreitet, wird das Dogma von der neuen Kunst, die sich längst schon in einer durch die geistige Blockade genährten, schrankenlosen Einseitigkeit entfaltet, mit ganz neuer Wucht herausgeschrien. Künstler und Proletarier im Bunde, Zertrümmerung aller durch bürgerliches Gesetz geschaffenen Werte, damit Neues werde: dies die Losung.»⁴

1 Siehe dazu u.a. Carl Dahlhaus, «Über die «mittlere Musik» des 19. Jahrhunderts», in: *Das Triviale in Literatur, Musik und bildender Kunst*, hrsg. von Helga de la Motte-Haber, Frankfurt am Main 1972; Hermann Danuser, *Die Musik des 20. Jahrhunderts* (Neues Handbuch der Musikwissenschaft 7), Laaber 1984, insbesondere Kapitel II.

2 Hermann Scherchen, «Neue Klassizität?», in: *Melos* 1 (1920), S. 243.

3 Ausstellungsführer der Novembergruppe für 1922, Berlin 1922, S. 3.

4 Adolf Weißmann, *Die Musik in der Weltkrise*, Stuttgart und Berlin 1922, S. 47.

Die wohl bekannteste und auch am weitesten reichende Stellungnahme gibt Ernst Krenek in einem 1925 gehaltenen und 1926 im *Jahrbuch der Universal Edition* erschienenen Vortrag ab. Nachdem er die künftige, die gesellschaftliche Progression garantierende Gemeinschaft, das Proletariat, mit seinen derzeit noch an den Bedürfnissen des Bürgertums orientierten musikalischen Interessen charakterisiert und ihre notwendige Veränderung beschrieben hat, kommt er zu folgendem Schluß:

Und so wie ich vorhin andeutete, daß der Künstler, der für eine neue Gemeinschaft produzieren wird, die alten und ewigen Sachverhalte und selbstverständlichen Gegebenheiten neu empfinden und gestalten wird, so glaube ich auch, daß er das allgemeine und verständliche Material neu empfinden und gestalten muß. In welcher Weise diese Neuempfindung und Neugestaltung des Materials vor sich geht, macht den künstlerischen Stil der Musik aus. Im wesentlichen wird es wohl darauf ankommen, das Verhältnis von Tonika und Dominante neu zu erleben.⁵

Hier wird für die Zeit nach 1920 von einem Fachmann am bisher deutlichsten der Zusammenhang zwischen politischer und musikalischer Entwicklung skizziert, ein Zusammenhang, der in letzter Konsequenz auf der Trennung zwischen gewünschtem politischen Fortschritt und solchem auf musikalisch-handwerklicher Ebene beruhen muß. Es ist bekannt, wie bissig und heftig — auch mit künstlerischen Mitteln — Arnold Schönberg gerade darauf reagiert hat.

Wie aber ist nun die Entwicklung dieses Bereiches «mittlerer Musik» nach 1945 weitergegangen? Lassen Sie mich zunächst einmal eine Behauptung dazu aufstellen, deren Richtigkeit noch zu beweisen ist. Ich bin der Meinung, daß «mittlere Musik» nach Ende des 2. Weltkrieges durchaus eine Fortsetzung erfahren hat, allerdings mit einer doch gravierenden Veränderung: War «mittlere Musik» insbesondere in den zwanziger Jahren ein wichtiges Feld bei der Auseinandersetzung um künstlerischen Fortschritt, gehörte sie also unbedingt zu den stilistisch vielfältigen Spielarten des Neuen in der Musik, so geriet sie in der Folgezeit eher in die Nähe von planmäßigen Rückzügen in die jüngere und bald auch jüngste Vergangenheit. Und dies durchaus nicht erst nach 1945, sondern auch schon in der Zeit des deutschen Nationalsozialismus. Man kann dies am Schaffen einiger ihrer einstmaligen wichtigen Anhänger ohne Frage ebenso nachweisen wie an Äußerungen zu ästhetischen Positionen.

Der dafür am meisten als Beleg herangezogene Vertreter jener zweiten Generation Neuer Musik dürfte Paul Hindemith sein. Mehrfach beschrieben worden ist sein künstlerischer Weg von der kurzen Phase eines musikalischen Bürgerschrecks in den frühen zwanziger Jahren zum einer neobarocken Schreibweise verpflichteten Komponisten bereits Ende des gleichen Jahrzehnts. Auf zwei weniger genau beschriebene künstlerische Entwicklungen sei hier beispielhaft verwiesen: auf Heinz Tiessen und Max Butting.

Tiessen, Jahrgang 1887, war sein Leben lang vor allem in Berlin tätig. Frühzeitig schon gehörte er mit Hermann Scherchen und Eduard Erdmann zu den Musikern, die die deutsche Hauptstadt zu einem anregenden Ort der Neuen Musik machten. Seine persönliche musikalische Sprache war im Umfeld dessen angesiedelt, was «mittlere Musik» genannt wurde — eine gemäßigte Moderne, die die Tonalität nicht vollkommen preisgab, sie aber mit allen möglichen Mitteln zu erweitern suchte. Im dem kurzen Beispiel, das ich Ihnen vorstellen will (das 2. Stück aus *2 ernste Weisen für Viola und Klavier*, 1920), ist es auf der Basis durchaus akzeptierter Tonalität vor allem die Gantzönigkeit, verbunden mit den sich dadurch eröffnenden modulatorischen Chancen.

Tiessen erfreute sich in der Zeit ab 1933 wohlwollender Förderung, konnte seine Tätigkeit nach 1945 am Städtischen Konservatorium und an der Hochschule in Berlin weitgehend unbehelligt fortsetzen. Seine späteren Werke, zum Teil Neufassungen von schon in den zwanziger Jahren entstandenen Stücken, zeigen nur wenige Spuren von Auseinandersetzung mit inzwischen eingetretenen musikalischen Entwicklungen.

Max Butting zählte in den zwanziger Jahren zum engeren Kreis der Komponisten, die mit Tiessen der schon erwähnten «Novembergruppe» angehörten. 1888 in Berlin geboren, war er bis 1929 hauptsächlich in einem kaufmännischen Beruf tätig. Trotzdem machte er sich schnell einen Namen unter den Vertretern zeitgenössischen Komponierens. So wurde er zum Vorstandsmitglied und schließlich zum Vorsitzenden der Sektion Deutschland in der «Internationalen Gesellschaft für Neue Musik» (IGNM) gewählt. Verschiedene seiner kammermusikalischen Werke erlebten in Donaueschingen ihre beachtete Premiere, zum Beispiel die *Kleinen Stücke für Streichquartett* aus dem Jahre 1925; die Uraufführung seiner 3. *Sinfonie* war 1928 auf dem Musikfest der IGNM in Genf eines der zentralen Ereignisse.

Nach den Jahren des Nationalsozialismus, die Butting in Deutschland verbrachte — wieder in kaufmännischen Diensten —, waren seine vormals als unerwünscht betrachteten Werke hier fast gänzlich unbekannt. Mit Komponisten wie Paul Dessau, Hanns Eisler, Ottmar Gerster, Ernst Hermann Meyer und Rudolf Wagner-Régeny widmete er sich musikpraktisch und kulturpolitisch dem Neuaufbau einer Musikkultur unter zunehmend sozialistisch geprägten gesellschaftlichen Verhältnissen. Als Gründungsmitglied der Deutschen Akademie der Künste und des Verbandes Deutscher Komponisten und Musikwissenschaftler sowie als Cheflektor beim Rundfunk hatte er auf diese Prozesse entscheidenden Einfluß.

Was sein kompositorisches Schaffen betrifft, so sind die Rückzüge in die Vergangenheit deutlich erkenn- und hörbar. Ein Aufbrechen tradierter Gattungen und Formen findet kaum statt, eher schon ihre Erfüllung vermittelt stark gemäßigter moderner Stilistik. Buttings Art der Verwendung einer erweiterten Tonalität mit manchmal fast

5 Ernst Krenek, *Musik in der Gegenwart*, Vortrag, gehalten am 19. Oktober 1925 auf dem Kongreß für Musikästhetik in Karlsruhe; in: *25 Jahre Neue Musik. Jahrbuch 1926 der Universal Edition*, hrsg. von Hans Heinsheimer und Paul Stefan, Wien/Leipzig/New York 1926, S. 57.

banal wirkenden kadenzharmonischen Abläufen (dazu als klingendes Dokument ein Ausschnitt aus den *Drei Sätzen für Streichtrio* op. 86 aus dem Jahre 1952) ist ein Beispiel für die deutlich rückwärts gewandte handwerkliche Orientierung.

Wenn man also feststellen kann, daß derartiges Verhalten sowohl im Osten als auch im Westen Deutschlands verbreitet war und gesellschaftlich durchaus honoriert wurde, so wird die Frage nach möglichen Gemeinsamkeiten oder wenigstens Ähnlichkeiten in der Musikentwicklung nach 1945 ebenso interessant wie die nach entscheidenden Unterschieden. Und hier nimmt wiederum Paul Hindemith und das mit ihm verbundene Schicksal der «mittleren Musik» eine Schlüsselrolle ein.

Warum Hindemith unmittelbar nach Ende des 2. Weltkrieges eine derart dominante Bezugsperson für West wie Ost werden konnte, dürfte mehrere Gründe gehabt haben. Es gab Schüler und bereits auch Enkelschüler, es gab im Gegensatz zu anderen Komponisten die Mehrzahl seiner Werke in gedruckter Form. Aber die Gründe reichen mit Sicherheit noch in ganz andere Gebiete hinein. Zwei mir wichtig scheinende will ich nennen:

Der erste ist auch mit politischen Problemen nach dem Krieg verbunden. In der durch die jeweiligen Besatzungsmächte zunächst geförderten Hinwendung zu internationaler Vielfalt, in der also durch Kennenlernen unterschiedlichster musikalischer Strömungen gekennzeichneten Nachkriegszeit schien Hindemith aus deutscher Sicht ein scheinbar ruhender Pol zu sein, der zudem noch den Vorzug besaß, ein «guter», weil — wenn auch erst 1938 — ein emigrierter Deutscher zu sein. In all den Wirren um die Entnazifizierung der im Lande Gebliebenen und die vielen damit verbundenen Halb- und Fehlschlüsse hatte man hier offenbar eine Persönlichkeit ohne nationalistischen Makel vor sich. Vielfach allerdings wurde und wird übersehen oder vergessen, daß Wilhelm Furtwängler ihn 1934 — in «Der Fall Hindemith» in der *Deutschen Allgemeinen Zeitung* — schon einmal zum «ausgesprochen deutschen Typus» erklärt hatte. In einer der damaligen Zeit durchaus nicht inadäquaten Sprache erläuterte Furtwängler dies so: «Deutsch in seiner schlichten handwerklichen Gediegenheit und gerade-kernhaften Art ebenso wie in der Keuschheit und Zurückhaltung seiner relativ seltenen Gefühlsausbrüche.»⁶

Der zweite Grund hat mit eben dieser festgestellten schlichten handwerklichen Gediegenheit zu tun. Für das musikalische Bewußtsein nach 1945 galt Hindemith als Vertreter einer gemäßigten Moderne, der sich von besonders weitreichenden Materialentwicklungen frühzeitig losgesagt hatte. Eine solche Position war geeignet, sie der nun auch wieder bekannt werdenden radikaleren Moderne relativ problemlos vorzuziehen. Der Vorgang bekam damit schließlich ebenfalls eine politische Dimension: Die ehemals «entartete Musik», zu der diese radikalere Moderne eines Schönberg und erst recht Webern gehörte, mußte man nicht lieben oder sich auf die Konzertpläne wünschen, dann schon eher die Musik von Hindemith und seinen zahlreichen Kollegen; gleichzeitig aber konnte man sich über die politische Ablehnung «entarteter Musik» in der jüngsten Vergangenheit trefflich mokieren und sie für einen unverzeihlichen Fehler halten.

Obwohl sich die allgemeine Konzertpraxis mit ihrer vorrangigen Orientierung auf den Musikbereich der «mittleren Musik» nur sehr wenig voneinander abhob, verlangt die Betrachtung der Frage aber auch den Nachweis wesentlicher Entwicklungsunterschiede im Osten und Westen Deutschlands. In seiner Hauptsache könnte sie so beschrieben werden: Während die «mittlere Musik» im Westen wieder in ein direktes Spannungsfeld zu einer wie auch immer aussehenden eigenen Avantgarde geriet und an ihr gemessen werden konnte, war dieses Spannungsfeld im Osten Deutschlands in derart direkter Weise so gut wie nicht vorhanden. Freilich funktionierte insbesondere in den frühen Jahren der West-Ost-Austausch noch in beträchtlichem Maße, doch mit der Gründung der DDR und ihren sich verschärfenden Vorstellungen zu einer neuen sozialistischen Musik und Musikkultur verschärften sich auch die Angriffe auf alles, was wirklich oder vermeintlich in der Nähe der westlichen avantgardistischen Strömungen angesiedelt war. Insofern muß man die von Hanns Eisler wesentlich mitbestimmten Formulierungen des sogenannten Prager Manifests noch als geradezu harmlos bezeichnen, vergleicht man sie mit späteren Beschlüssen etwa der KPdSU- oder der SED-Parteiführung und ihren vielfach vernichtenden Urteilen über Komponisten oder einzelne Werke.

Doch es war nicht nur das Fehlen einer eigenen Avantgarde, das die Situation im Osten kennzeichnete, sondern zusätzlich auch die Inthronisierung von Mittelmaß, zu dem die «mittlere Musik» mehrheitlich abgesunken war, als einer Art von Elite. Mag manchem schon «Elite» als etwas Negatives erscheinen, weil sie mit elitärem Verhalten zu tun hat, so ist es noch weitaus schlimmer, wenn nun Mittelmaß die Funktionen einer Elite übernehmen soll. Wie diese Mittelmaß-Elite aussehen sollte, konnte man z.B. in Ernst Hermann Meyers Buch *Musik im Zeitgeschehen*, speziell in den zehn Merkmalen einer sozialistisch-realistischen Musik nachlesen; wie dieses Mittelmaß geklungen hat, läßt sich an einer Menge von Beispielen nachweisen. Wenn ich hier nach Butting zusätzlich auf Hanns Eislers *Neue deutsche Volkslieder* verweise, dann vor allem deshalb, weil bei ihnen dieses zur Elite erklärte Mittelmaß besonders anschaulich zu studieren ist und auch die damit verbundenen verheerenden Wirkungen auf die Entwicklung der Musikkultur überprüfbar sind.

Lassen Sie mich kurz zusammenfassen: Nach 1945 scheint die «mittlere Musik» im geteilten Deutschland zweigeteilt daherzukommen, obwohl ihre klangliche Seite und die Art ihres Gebrauchtwerdens sehr viel Gemeinsames aufweisen. Im westlichen Teil gerät die «mittlere Musik» erneut in ein heftiges Konkurrenzverhältnis zu einer rasch um sich greifenden Avantgarde-Bewegung, bleibt aber dominierender Faktor des sich neu stabilisierenden bürgerlichen Musikbetriebs; im Osten avanciert sie sozusagen zu einer staatstragenden Angelegenheit, die

6 Wilhelm Furtwängler, «Der Fall Hindemith»; in: *Deutsche Allgemeine Zeitung* vom 25.11.1934.

sich aufgrund des Fehlens einer eigenen Avantgarde in ihrer Wirkung zunächst beträchtlich ausbreiten kann. Freilich muß sich der ursprüngliche, in den zwanziger Jahren so dynamisch wirkende Funktionszusammenhang erhebliche Einschränkungen gefallen lassen. Im Westen geben sich die Avantgarden wesentlich mehr hermetisch eingegrenzt, die «mittlere Musik» ist wesentlich mehr mit sich selbst beschäftigt, so daß sie sich kaum wirklich mit dem «Oben» oder «Vorn» auseinandersetzen kann und will. Für den Osten dagegen müssen generelle Zweifel angemeldet werden, ob man überhaupt noch von einem solchen Funktionszusammenhang sprechen kann. Erst in den sechziger Jahren, verstärkt sogar erst in den siebziger Jahren beginnt mit einer jüngeren Komponistengeneration ein Prozeß, der dann allerdings der ursprünglichen Dynamik wieder sehr ähnlich wird.

(Universität Leipzig)